GILBERTO FREYRE

REINTERPRETANDO JOSÉ DE ALENCAR

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

REINTERPRETANDO JOSÉ DE ALENCAR

RETOMO o assunto — José de Alencar — para acrescentar às notas já aparecidas nesta coleção, outras que importam numa quase reinterpretação da curiosa figura de renovador das letras brasileiras que foi o autor de Iracema.

Desta vez venho acentuar nêle um tropicalismo que torna sua literatura, atraente objeto de estudo para qualquer tentativa de reinterpretação da cultura brasileira como aspecto da cultura que venho denominando lusotropical.

Alencar não só produziu sua obra de novelista, contista e cronista empenhado em ser quanto possível brasileiro — e não colonialmente português ou subeuropeu — à sombra do sistema patriarcal brasileiro (que alcançou ainda em sua maturidade), como revelou-se, em várias de suas páginas, um tropicalista que, para afirmar-se tropical, não precisou de repudiar sistemàticamente na herança lusitana do Brasil senão o que essa herança lhe pareceu importar de imposição aos brasileiros, pelos escritores portuguêses mais acadêmicos, de uma condição colonial ou subportuguêsa, por êle jul-

gada intolerável do ponto de vista da expressão literária ou da linguagem. Em essência, porém, foi um legítimo lusotropical.

Êste o aspecto de sua atividade que se procurará destacar nesta nova tentativa de interpretação sociológica da obra literária do vibrante cearense. Mas para que êsse esfôrço tenha sentido é preciso que se repita o que já foi dito sôbre a relação da literatura de Alencar com o ambiente patriarcal — principalmente o patriarcal-rural — da sua época. Com as figuras de brasileiros, especialmente de brasileiras, produzidas por êsse ambiente ou apenas tocadas pela emergência de uma nova ordem, mais urbana, mais burguesa, e até o seu tanto industrial.

Um crítico e historiador literário português, desde jovem especializado no estudo das letras brasileiras, o Sr. José Osório de Oliveira, já aplicou à literatura, em páginas sugestivas, o critério geral, por mim esboçado, de interpretação da cultura e da sociedade do Brasil: o critério de que essa cultura e essa sociedade se explicam principalmente como expressões ou resíduos de uma formação processada antes em tôrno da família patriarcal e escravocrata do que em volta do Estado, da Igreja ou do Indivíduo. Antes em volta de casas-grandes de engenho, de fazenda, de estância e de chácara do que de catedrais, palácios de govêrno e casas de senado ou de câmara.

Com efeito, literatura e arte refletiram e, até certo ponto, continuam a refletir, no Brasil, condições e motivos de convivência principalmente de família; e essa

família, a patriarcal e, por longo tempo, a escravocrata ou a desenvolvida à margem do sistema escravocrata. Mesmo quando o artista ou o escritor brasileiro foi ou é um revoltado contra êsses motivos e essas condições de vida ou, pelo menos, um inconformado com a predominância delas sôbre o Brasil, com a pressão excessiva do poder patriarcal sôbre a mulher, o menino, o servo, com a possível deformação do indivíduo pela tutela da família ou pela mística de resultar a maior ou menor dignidade ou importância do homem, de sua origem, de sua situação ou do seu *status* como homem de família; mesmo em tais casos o familismo transparece da arte ou da literatura coloniais, do século XIX e até dos nossos dias, no Brasil, como a mais poderosa influência à base do que é mais dramático ou mais patético nessa literatura ou nessa arte. O revoltado dizem alguns psicólogos que nem sempre é menos influenciado pelas convenções ou pelo meio, objeto de sua revolta, que o homem docemente conformado com êsse meio e essas convenções. Exemplo disso é o fato de serem às vêzes os anticlericais mais influenciados pelos padres, objeto do seu ódio constante, do que as beatas ou as pessoas devotadas quase inconscientemente ou só por hábito a êstes mesmos padres.

Aplicado ao romance brasileiro do século XIX — precisamente aquêle que atingiu com José de Alencar uma de suas culminâncias — êsse critério familista, ao mesmo tempo sociológico e psicológico, de interpretação não pròpriamente literária, mas do fenômeno literário alongado do cultural e do social, parece esclarecer muito aspecto ainda obscuro do assunto; e com o

auxílio de uma psicanálise moderada — isto é, de uma psicanálise à inglêsa — explicará talvez o paisagismo eloqüente — uma das constantes de Alencar — em contraste com a quase ausência de paisagem no romance de Machado de Assis: autor de quem chegou a dizer justa e espirituosamente Coelho Neto que sua arte dava a impressão de uma "casa sem quintal".

Com tais sugestões, não se pretende reduzir a crítica ou a história de uma literatura ou, dentro dessa literatura, a obra de um escritor, a ramo de sociologia ou de psicologia social. De modo algum. Gênio e obra literária de gênio pedem compreensão, interpretação e avaliação também literária; e não principalmente sociológica ou psicológica. Ainda há pouco, um crítico inglês, o Professor David Daiches, reavivou em páginas lúcidas êsse critério de interpretação da obra literária — o principalmente literário; mas sem desprêzo pela sociologia ou pela psicologia que explique origens ou descubra raízes da obra ou do autor considerado.

Nestas notas em tôrno de um José de Alencar que foi, ao mesmo tempo, crítico social, renovador das letras e reformador da língua literária do seu país — e não apenas literato convencional, muito menos beletrista de passo macio, conformado com o meio e satisfeito com as convenções literárias — o que se sugere é apenas o auxílio que à interpretação específica de uma literatura ou da obra ou da personalidade de um escritor de gênio ou simplesmente de talento criador ou renovador, pode trazer a interpretação sociológica e psicológica da cultura e do meio dentro dos quais se tenha desenvolvido, nem sempre passivamente — às vêzes até

à rebours —, o gênio dêsse escritor ou o espírito dessa literatura. Pois nem escritores nem literaturas se realizam no vácuo; ou num espaço sobrenaturalmente estético ou puramente literário que prescinda de todo do estudo da história como que natural — como diria o mestre dos mestres franceses de crítica literária — dêsses escritores e dessas literaturas.

E nenhuma história mais natural do homem — ou de uma sociedade — que a de sua vida de família; e esta, em têrmos crus, é a história do seu sexo. O sexo do indivíduo não apenas biológico mas social. Sexo mais do que psicanalìticamente compreendido como fôrça ou solicitação espalhada no corpo inteiro dêsse indivíduo social: da raiz dos seus cabelos, sensível ao cafuné ou ao trinco voluptuoso por mão de mulata em cabeça de ioiô ou de iaiá, às pontas dos dedos dos pés aristocráticos, por sua vez vibráteis às comichões provocadas pela extração, às vêzes doce como uma carícia sexual, de bichos aí encravados; e não fôrça ou solicitação limitada aos órgãos genitais e desejosa apenas de coito ou de cópula.

Quando a família dominante num meio é a patriarcal e, além de patriarcal, escravocrata, não só o sexo como o indivíduo quase inteiro se forma ou se deforma sob a influência familial. Suas mãos, se são de filho de senhor, tendem a tornar-se duas mãos esquerdas; se são de filho de escravo, duas mãos direitas. Seus pés, se são de filho de senhor, tendem a tornar-se dois pés de moça, mesmo sendo agressivamente viril o resto do corpo; se são de filho de escravo, tendem a tornar-se brutalmente másculos, mesmo sendo pés de moça ou de

mulher dengosa. O social deforma no indivíduo o que é ou se supõe natural. Tudo no indivíduo nascido e crescido em meio patriarcal e escravocrata, é marcado ou afetado pela sua situação de filho ou de homem de família. Pela sua origem: *status* da família antes mesmo de nascer o indivíduo. Pela presença — ou pela ausência — do pai. Pela presença — ou pela ausência — da mãe. Pela posição do indivíduo na família: livre ou escravo; senhoril ou servil; filho ou filha; filho primeiro ou filho segundo; o último filho ou filho único. Pelas relações com os senhores ou com os servos, com os parentes, com os estranhos, com os animais, com as árvores: as árvores próprias — da família ou de quintal ou fazenda paterna — ou as da rua, da mata, do alheio. Tudo isso deixa-lhe marca. Tudo — desde o peito da mãe ou da mucama que o amamentou — lhe abre ou lhe aguça zonas de sensibilidade que, no caso do artista ou do escritor, explicam ou esclarecem — ao menos, em parte — o infantilismo de um Raul Pompéia, o erotismo de um Olavo Bilac, o marianismo de um Dom Vital, o donjuanismo de um Maciel Monteiro, o narcisismo de um Joaquim Nabuco, o adolescentismo de um Euclides da Cunha, o necrofilismo de um Augusto dos Anjos, o germanismo antifrancês de um Tobias Barreto, o inconformismo de um Aleijadinho, o paisagismo de um José de Alencar. Esclarecem o antimelanismo abertamente insatisfeito com a sua condição de mulato, de um Lima Barreto, por um lado, e o "arianismo" aristocràticamente superior a questões de raça em seu esfôrço de descoloração — descoloração protetora e mistificadora da própria pele — de um Machado, por ou-

tro lado: um Machado a fingir-se o tempo inteiro de branco fino; o tempo inteiro a bater janelas e a fechar portas contra tôda espécie de paisagem mais cruamente brasileira, fluminense ou carioca em suas côres vivas; contra todo arvoredo mais indiscretamente tropical que lhe recordasse sua meninice de rua e de morro, sua condição de filho de gente de côr, de filho de família plebéia, de descendente de escravo negro. Nada de paisagem, nada de côr, nada de árvore, nada de sol. E' dentro de casa — e casa, geralmente, grande, sobrado, geralmente, nobre — que Machado, nos seus romances, procura se resguardar das cruezas da rua e da vista também crua dos morros plebeus. Dentro de casa, aristocratizado em personagens de que êle é quase sempre a eminência cinzenta, para não dizer parda, fictìciamente afidalgado por bigodes e barbas de ioiô branco, por lunetas de doutor de sobrado, por títulos de conselheiro do Império, é que êle se defende da memória de ter nascido mulato e quase em mucambo e de ter crescido menino de rua e quase moleque.

Reproduziu o brasileiro de Brás Cubas o caso famoso de Shakespeare. Também o inglês Shakespeare, tendo nascido plebeu, nos seus dramas, mais de uma vez — e através, ao que parece, do mesmo mecanismo de dissimulação protetora que afasta Machado não só da paisagem, da rua, da praça (com mêdo, talvez, de ver surgir o "morro" fatal a qualquer instante) como do Abolicionismo mais inflamado da época — revela-se desdenhoso da gente comum, das causas populares, dos ambientes plebeus. E, em parte sob a pressão da época unida à do temperamento, em parte por dissimulação

do próprio *status*, é quase sempre um retratista de homens e mulheres nobres dentro de casas ou cenários igualmente nobres.

Do paisagismo agreste e corajosamente tropical no romance de José de Alencar, em contraste com a quase ausência de paisagem, de côr e de trópico em Machado — e na literatura brasileira ninguém mais se fechou às cruezas da paisagem tropical do que Machado, do mesmo modo que ninguém excedeu José de Alencar no gôsto e na eloqüência de associar ao drama dos homens a exuberância de paisagens brasileiras — talvez se possa dar explicação, senão ortodoxamente psicanalítica, psicológica. Explicação que se junte à social, ou sociológica, para nos esclarecer a abundância de árvore, de mata, de queda d'água, de cascata, de selva nas principais novelas do cearense, notáveis também pelo fato de nelas virem quase sempre destacadas as cabeleiras fartas das heroínas, numa como ostentação do vigor tropical de mulheres que fôssem expressão do viço maternal das selvas, das matas, das águas brasileiras.

Para os psicanalistas, os sonhos com paisagens e árvores ramalhudas, têm, do mesmo modo que os sonhos com máquinas complicadas, sentido ou significação sexual muito nítida. Dos discípulos modernos de Freud, alguns chegam a notar nos escritores, pintores ou simplesmente homens de talento que insistem na descrição ou exaltação de paisagens — o caso brasileiro de Alencar, ao lado do universal, de Chateaubriand — e de máquinas — o caso brasileiro de Santos Dumont, ao lado do universal, de Wells — a revelação de traços ou experiências que tais escritores ou indivíduos de gênio

ou talento criador, estimariam guardar exclusivamente para si. Nas árvores e nas máquinas êles se refugiariam de decepções em amores ou emprêsas de recinto fechado, de interior de casa, de côrte ou cidade sofisticada.

O paisagismo exuberante de José de Alencar parece ter sido para o autor de *O Tronco do Ipê* e *Til* precisamente o contrário do que a ausência de paisagem foi para Machado: refúgio contra tristezas, decepções e ressentimentos de vida de côrte, de interior de casa nobre ou de sobrado de cidade. Em Alencar, porém, há menos de sistemático — imensamente menos — na preocupação de evitar o romancista, nos seus romances, a glorificação do interior das casas nobres de cidade para só exaltar a floresta, a mata, o arvoredo, o tejupar, do que em Machado no sentido contrário. Quando é preciso falar do interior das casas êle fala. Apenas não é sôbre móveis, porcelanas e tapêtes que se derrama o óleo de sua melhor eloqüência, mas sôbre árvores, águas, matas e relvas.

Alencar, todos sabem que sobressai, na literatura brasileira, como paisagista e, em certo sentido, como ruralista que chegasse a ter alguma coisa de um Thoreau em seu individualismo romântico. São suas páginas de paisagista as que esplendem nas antologias. São elas que, aprendidas de cor pelo brasileiro, na meninice de colégio antigo, cantam aos ouvidos dos velhos com uma riqueza de sons que o tempo não consegue destruir. Riqueza de sons para os ouvidos e riqueza de côres para os olhos. Riqueza até de sabores para êsse como que paladar ou essa como que sensibilidade ao gôsto

das palavras que faz que tantos de nós nos deliciemos — principalmente na adolescência — com certas combinações de vogais com consoantes como se essas combinações tivessem sabor ou encanto físico.

Acentui-se, porém, mais uma vez, que em Alencar o paisagista não exclui o retratista de interiores suburbana ou ruralmente patriarcais com janelas abertas e portas escancaradas para jardins, pomares, terreiros, senzalas, raramente para ruas, praças ou mercados. O retratista de índias ingênuamente nuas não exclui o pintor de iaiás sobrecarregadas de saias, de babados, de rendas finas, embora os ressentimentos que êle evidentemente guardava de convenções européias ou católicas de ortodoxia familial como que animassem em sua sensibilidade pendores para aquêle nudismo libertário. Ressentimentos que o fizeram buscar, ao que parece, refúgio ou compensação em florestas, em matas, em águas, em cascatas, em árvores; nos domínios meio fantásticos dos brasileiros, para êle autênticos, que eram os filhos das selvas; que eram os índios, filhos livres da natureza; filhos naturais do Brasil; bons e nobres selvagens, independentes das convenções de nobreza de brasão a cinco contos de réis o título, ou de moralidade rìgidamente canônica das casas-grandes que dos sobrados. Iracema, Ubirajara, Ceci, Peri, Moacir foram figuras ideais de indígenas com quem êle se aliou contra os brasileiros convencionalmente subeuropeus. Aquêles ressentimentos paracem ter se manifestado, dissimuladamente, no drama *Mãe,* e a propósito de mãe escrava em relação com filho natural, ainda mais que nos romances em que moças ofendidas em seu orgulho ou

em sua dignidade de indivíduos ou pessoas — independente do prestígio dos pais ou da riqueza de suas famílias — se vingam de homens ávidos de dotes ou à procura de vantagens econômicas por meio de casamentos de conveniência; casamentos sôbre os quais, mais de uma vez, vencem, nas novelas de Alencar, os casamentos de amor.

Para Machado, quem dissesse amor, dizia — principalmente numa sociedade como a patriarcal e escravocrata do Brasil, na sua fase de transição para a família romântica (deve-se acrescentar ao romancista filósofo) — "complicação". "Complicação do natural com o social." Complicação do natural com o social de que a causa às vêzes era a côr do homem apaixonado por moça branca; ou a condição de filho natural dêsse apaixonado.

Foi como José de Alencar viu o amor no Brasil do seu tempo: como complicação do natural com o social. Ou mais românticamente do que Machado: como complicação do natural pelo social.

Seu paisagismo, seu naturismo, seu indianismo parecem representar todo êsse esfôrço socialmente crítico e românticamente reformador da sociedade e não apenas literàriamente romântico. Esfôrço só, não: na verdade, quase um sistema no sentido de resolver o brasileiro as complicações do social, voltando ou regressando, quanto possível, ao natural; ou avançando para um social mais próximo do natural. No sentido de resolver o brasileiro as complicações acumuladas em tôrno do indivíduo por um sistema de família considerado por alguns antinatural nos seus excessos, reintegran-

do-se no natural, ou no suposto natural, que era, senão o desenvolvido no meio da floresta, pelo indígena quase nu, o favorecido pela vizinhança da floresta, da mata, do arvoredo, entre brancos ou mestiços mais distantes das convenções de côrte ou de cidade. Puro romantismo literário, êsse paisagismo ou êsse parapaisagismo? Não: também crítica social. Crítica indireta a todo um sistema sócio-econômico: o patriarcal e escravocrata das casas-grandes e dos sobrados. Mas crítica sem rancor nem demagogia. Crítica messiânica na qual uma vez por outra transparece a indignação do homem superiormente lúcido que na política do Império sofreu traições dos apagados e vis, sem ter deixado de ser, além de lúcido, independente nas suas atitudes e quixotesco nos seus rompantes. Um Dom Quixote cearense com uma cabeça que lembrava a de frade rebelde, de Dom Vital, colada como por engano a um corpo de menino doente, de adolescente franzino, de estudante romântico. E não é à toa ou só por pitoresco que, a propósito de Alencar, lembro Dom Vital: homens do mesmo ânimo, brasileiros da mesma região, românticos da mesma espécie, um empenhou-se em defender contra os abusos do paternalismo, então dominante no Brasil, a Santa Madre Igreja, outro, a para êle também santa e também mãe, Natureza brasileira: inclusive a raça indígena que foi, na composição social do Brasil, raça principalmente maternal.

Romantismo socialmente crítico — êsse, de Alencar — e até político, que se antecipou, a seu modo, na crítica ao sistema socio-econômico e social em vigor, ao antipatriarcalismo às vêzes demagógico que se reflete

nas páginas dos "realistas" do feitio de Aluísio Azevedo; e aparece nas de Machado como pura e quase abstrata análise acadêmica. Sem nenhuma "intenção reformista", como inteligentemente acentua da crítica social de Machado o ensaísta Astrojildo Pereira. Sem nenhuma ênfase messiânica. Sem nenhuma eloqüência revolucionária.

Eloqüência — e eloqüência revolucionária — não faltou a José de Alencar nem como político nem como romancista ou escritor: só seu estilo foi quase uma revolução não em copo d'água parlamentar ou taça acadêmica mas que agitou as próprias águas transatlânticas das relações intelectuais do Brasil com Portugal. Eloqüência, a do autor de *Iracema,* antes de exaltação das árvores, dos rios, das paisagens, dos "verdes mares bravios", dos índios quase vegetais na sua natureza e quase angélicos na sua nudez que de elogio dos homens encartolados ou das mulheres enluvadas da Côrte e das capitais.

A não ser quando queria exaltar em homens civilizados, seus heróis, e em mulheres civilizadas, suas heroínas, o natural, que conservavam no seu comportamento e sob seus modos e trajos elegantes, em contraste com o artificial, o postiço, o convencional do comportamento de outros homens e de outras mulheres que só tinham de elegante a aparência. Ou quando desejava valorizar o brasileiro, mesmo de cidade, que se conservasse no seu estado de graça americana ou de pureza nacional — inclusive a maneira mais doce, mais relassa e às vêzes mais agreste de falar português que a européia — em contraste com o brasileiro imitado do

europeu: o brasileiro que essa imitação exagerada tornasse antinatural ou sofisticado. Ou subeuropeu, como diríamos hoje.

Daí o gôsto com que êsse revolucionário social, e não apenas literário, em simpatia até com o que êle próprio denomina "certa emancipação" da mulher de "certos escrúpulos da sociedade brasileira", descreve cenas de interior ao mesmo tempo patriarcal e maternal de casa-grande de fazenda fluminense. E' que aí a vida lhe parecia decorrer brasileiramente, em contraste com o europeísmo do interior de sobrados mais afrancesadamente burgueses. O prazer com que descreve velhas chácaras do Rio de Janeiro do seu tempo é igualmente expressivo do romantismo não só literário como social com que o cearense reagiu contra a descaracterização do Brasil rùsticamente agrário sob a excessiva influência da nova Europa burguesa, carbonífera e industrial.

De modo que precisamos de estar atentos a esta contradição em Alencar: o seu modernismo antipatriarcal nuns pontos — inclusive o desejo de "certa emancipação da mulher" — e o seu tradicionalismo noutros pontos: inclusive no gôsto pela figura castiçamente brasileira de sinhàzinha de casa-grande patriarcal. Nenhum tipo de mulher, dona de casa, parece ter sido mais atraente aos seus olhos que o produzido em certas fazendas e chácaras pela tradição ao mesmo tempo patriarcal e rural, maternal e agrária. Seu radicalismo de romântico estava em não desejar a relva brasileira abafada pelo chamado tapête europeu; nem a mulher deformada pela moda cortesã, nem o natural sacrificado

ao artificial. Daí, numa de suas páginas, traçar a própria reabilitação do filho natural, tantas vêzes vítima do artifício social.

Em *Diva*, ao recordar "a casa do Sr. Duarte", é como se exaltasse a resistência da paisagem tradicionalmente brasileira de arredor de cidade à sofisticação da natureza pela influência burguesamente européia, com jardins franceses: "a chácara coberta de arvoredo estendia-se pelas encostas até as pitorescas eminências de Santa Teresa". Vista "magnífica", a que se gozava da casa; sombras "deliciosas", as suas; ar puro, o que se respirava naquele alto. O arrabalde — nota o romancista quase esquecido de Diva para recordar a casa do Duarte — "era naquele tempo mais campo do que é hoje". E continua, num dos trechos mais expressivos do paisagismo ou do naturismo que nêle venho procurando salientar como um gôsto voluptuosamente compensador de desgostos experimentados ou sofridos em recinto, ou dentro de sistema, socialmente fechado: "Ainda a fouce exterminadora da civilização não esmoutara os bosques que revestiam os flancos da montanha. A rua, êsse braço mil do centauro cidade, só anos depois espreguiçando pelas encostas, fisgou as garras nos cimos frondosos das colinas. Elas foram outrora, essas lindas colinas, a verde coroa da jovem Guanabara, hoje velha regateira, calva de suas matas, nua de seus prados". Mais "Límpidas correntes, que a sêde febril do gigante urbano ainda não estancara, rolavam trépidas pela escarpa, saltavam de cascata em cascata, e iam fugindo e garrulando conchegar-se nas alvas bacias debruadas de relva." E ainda: "paineiras em flor", "bos-

ques espessos de bambus", "leques de palmeiras vibrados pelo vento". Aí — destacava o romancista depois de tôda uma página de exaltação de natureza tão maternal — "nascera Emília e se criara".

E em vez de deixar o leitor concluir ter sido Emília uma espécie de filha natural dêsse resto de mata braviamente brasileira, êle próprio se antecipa em informar dessas árvores, dessas cascatas, dessas colinas que foram "o molde da alma" da moça, formada antes "ao contacto dessa alpestre natureza cheia de fragosidades e umbrosas espessuras" que sob a influência de pai e mãe convencionalmente burgueses. Até penetrar nesses restos de mata ramalhuda e deixar-se moldar por sua natureza ainda bravia, Emília fôra "como flor que se planta em vaso de porcelana e vegeta nos terraços". A mãe cuidava poder conservar assim aquela menina tímida e melindrosa: sempre dentro de casa, quando muito no terraço. Mas outra mãe — a natureza brasileira — atraiu Emília ao seu seio. Tomou-a a si. Criou-a como filha: filha natural. O mato passou a não ter segrêdo para a menina. Sabia ela onde estava "a melhor goiabeira, o cajueiro mais doce e o côco de indaiá", de que era "muito gulosa". Trepava nas árvores. Pendurava-se aos ramos. Saltava pelas ladeiras "as mais íngremes".

Diga-se de passagem que o modo brasileiro de Alencar escrever português — um estilo para a época, escandaloso, pelo que trazia de agrestemente antiacadêmico, para a língua literária do Brasil — foi um tanto como Emília, no seu modo de desgarrar-se das convenções paternalmente lusitanas ou européias para ga-

nhar côres, formas e sons mais maternalmente brasileiros; ou mais naturais, mais nativos, mais tropicais. Em Alencar a língua portuguêsa, sem se ter tornado a língua de um grande escritor, como que adquiriu o que os biólogos chamam vigor híbrido: conservando-se portuguêsa, abrasileirou-se, ora arredondando-se em palavras mais do que latinamente doces, ora parecendo língua menos latina que bárbara com zz, yy e ww, vindos do grego, do tupi, do nagô e até do inglês. Pois em Alencar, brasileiro do Ceará casado com filha de inglês, ocorrem anglicismos, para a época ainda crus, como "doguezinho" e "paquête" e não apenas expressões inglêsas como o "away" de Byron gritado ao ouvido de um cavalo para correr bem.

E' ainda Emília que desenvolve uma das filosofias mais brasileiras e antiburguesas que o paisagismo ou o naturismo romântico de Alencar lhe inspirou: a de que "viver é gastar", esperdiçar a existência como "uma riqueza que Deus dá para ser prodigalizada". Pois "os que só cuidam de preservá-la dos perigos, êsses são os piores avarentos". Filosofia antiburguesa que — seja dito, também de passagem — esbocei um dia em conversa com meu amigo José Olímpio, pensando que esboçava idéia original a propósito de saúde: que a saúde era valor para ser gasto e não guardado como os avarentos guardam ouro. Até que um mestre de história literária me advertiu: "Há qualquer coisa nesse sentido em Santo Thyrso". Mas relendo agora José de Alencar, vejo que antes de mim e do próprio Santo Thyrso, quem se exprimiu mais ou menos no mesmo sentido romântico e antiburguês foi José de Alencar.

No que foi coerente com seu romantismo um tanto anárquico no bom como no mau sentido de revolta do indivíduo contra o excessivo poder das instituições ou das convenções sociais. Com seu naturismo sempre oposto ao que fôsse excesso de ordenação, regulamentação ou artificialização da vida ou da natureza humana pela Família ou pelo Govêrno ou pela Igreja. Pois sendo a natureza mãe mais importante que o pai, do sistema patriarcal, era, também, mais generosa com os filhos; deixava-lhes mais liberdade para viverem; para gastarem a vida e para gastarem-se a si próprios. Para crescerem livres, em vez de constantemente preocupados em se resguardarem de perigos não só para os indivíduos como para a espécie. Inclusive a espécie social: a sagrada família patriarcal.

Não é raro em José de Alencar fazer o autor filosofia romântica, de revolta do indivíduo contra as instituições e convenções burguesas, sob a aparência de quem só fizesse romance ou escrevesse novela. Filosofia de campo e não de gabinete, a sua. Anárquica e de modo algum acadêmica em sua forma. Filosofia provocada por observações de rua e não apenas pelas sugestões de livros estrangeiros.

Em *Lucíola*, é o bacharel em Direito que confessa, depois de ter ido à festa da Glória e visto aí, brasileiramente reunidas, "tôdas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; tôdas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido, tôdas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente todos os tipos grotescos da sociedade brasileira...

roçando a sêda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana às acres baforadas do cigarro de palha", e conclui: "E' uma festa filosófica essa festa da Glória! Aprendi mais naquela meia hora de observação do que nos cinco anos que acabava de esperdiçar em Olinda com uma prodigalidade verdadeiramente brasileira".

José de Alencar recorde-se ainda uma vez que, quando quer, descreve com precisão quase de miniaturista, nos seus romances de vida de côrte imperial ou de fazenda patriarcal, móveis e adornos do interior das casas — tapêtes, jacarandás, jarros, porcelanas, cortinas — e trajos e calçados de homens e mulheres elegantes. Principalmente de mulheres: vestidos, leques, jóias, chapéus, penteados, sapatos, sombrinhas. Em *A Viuvinha* deixa-nos ver Carolina num "alvo roupão de cambraia atacado por alamares de laços de fita côr de palha" Em *Cinco Minutos* uma mulher procurada e de repente entrevistada pelo herói da novela, não deixa de impressioná-lo pelo vestido: "Corri e apenas tive tempo de perceber os folhos de um vestido prêto, envolto num largo *burnous* de sêda branca, que desapareceu ligeiramente na escada". E quando aparece de novo, é ainda com o rosto coberto por "um chapèuzinho de palha com um véu prêto" que a mulher misteriosa se apresenta: através dêsse mistério sua beleza apenas se faz adivinhar. Sua beleza natural se faz pressentir através do artifício: do véu e da sêda do vestido. Êsse vestido, fixa-o o olhar do romancista, numa como demonstração de saber enxergar encantos de ves-

tuário burguês e não apenas de formas de corpo de mulher quase em estado de graça.

Mas em *Lucíola*, pela bôca de um personagem central, exclama Alencar com exagêro romântico: "Não reparo na *toilette* das moças bonitas pela mesma razão por que não se repara na moldura de um belo quadro.' Sem se esquecer da forma dos pés das mulheres e mesmo dos homens, para apenas lembrar-se de suas botinas de duraque ou de seus sapatos franceses, destaca principalmente, em heróis e heroínas, característicos brasileiros de forma aristocrática de pé, em oposição à burguesa ou plebèiamente européia: o famoso "pé de chumbo, calcanhar de frigideira" do português de caricatura ou do mascate reinol. De um dos seus heróis — o de *Senhora* — anota que o pé não era pequeno; mas antes que se julgue que fôsse um pé burguêsmente abrutalhado, chato e feio, de mascate ou taverneiro, salienta que tinha "a palma estreita e o firme arqueado da forma aristocrática". O pé mameluco. O pé brasileiro. O pé parecido com o do amerindio. De Aurélia — heroína tìpicamente alencariana — lembra "os opulentos cabelos": outro orgulho das brasileiras de outrora em face das européias de cabelo ralo ou raro e das africanas de cabelo encarapinhado. Repita-se, para ficar bem acentuado êste traço de simbologia sexual em Alencar, que em suas heroínas — quase sempre brancas, indígenas ou tocadas de sangue indígena — os cabelos parecem ser uma como expressão de vigor e, ao mesmo tempo de maternalidade ou feminilidade, da natureza tropical que, das árvores, se derramasse pela nudez das sinhás quando naturalmente belas, brasilei-

ramente bonitas. Os cabelos de Aurélia "borbotavam em cascatas sôbre as alvas espáduas bombeadas, com uma elegante simplicidade e garbo original que a arte não pode dar, ainda que o imite, e que só a própria natureza incute". Também dos cabelos de Carolina, em *A Viuvinha*, nos diz o romancista que eram "longos"; e que se "espreguiçavam lânguidamente sôbre o colo aveludado como se sentissem o êxtase dêsse contacto lascivo". Fala-nos de outras cabeleiras, de outros pés, de outros encantos naturais e sensuais de forma de mulher brasileira que evidentemente considerava superiores a quantos artifícios as modas européias pudessem inventar. Seriam sempre artifícios incapazes de fazer nascer nas damas requintadas cabelos tão fartos como o das iaiás simplesmente iaiás do Brasil; e reduzir em inglêsas, em francesas, em alemãs, a extensão dos pés, até ficarem do tamanho dos das sinhàzinhas.

Êsse é um dos pontos em que Alencar mais insiste nos seus romances de vida de côrte e vida de fazenda: a superioridade da beleza natural sôbre a criada ou inventada pela arte. Não só quanto a pessoas: também quanto a coisas. Os jardins franceses ou inglêses de cidade que aparecem nos seus romances não sobrepujam em encanto os parques naturais que vêm do mato-grosso até os fundos das quintas, dos sítios ou das chácaras patriarcais. São os enfeites dêsses jardins como os dos vestidos de mulher comprados nas lojas francesas da Rua do Ouvidor: não conseguem mais do que acentuar a beleza ou o encanto natural das formas de corpo e de paisagem. As formas do corpo das brasileirinhas, que Alencar retrata em geral no verdor da vida e não no es-

plendor da idade: e dos trechos de natureza também adolescente e como que em formação que descreve, antecipando-se a Euclides nesse gôsto por "beauté du diable" nas formas das paisagens e não apenas das pessoas.

Em *O Tronco do Ipê* — romance caracterìsticamente de casa-grande aristocrática, com sinhás e mucamas, com ioiôs e negros velhos do tempo da escravidão, com barão, padre e até compadre — contrasta o romancista duas figuras brasileiras de meninas moças; Alice e Adélia com alguma coisa de "flor agreste, cheia de seiva, e habituada a se embalar ao sôpro da brisa ou a beber a luz esplêndida do sol". Adélia com "certo ar de languidez, que se nota nas flôres dos jardins, assim como nas moças criadas sob a atmosfera enervadora da cidade".

Quem visse as duas meninas — informa o romancista com aparente imparcialidade — "acharia sem dúvida mais bonita Adélia, porém gostaria muito mais de Alice". E' que Alice representava criatura muito mais natural do que Adélia; muito mais em harmonia com a paisagem brasileira; muito mais à vontade no meio das árvores e das águas da fazenda.

Adélia nem mesmo em passeio pelo mato separa-se do seu "leque de aspas de marfim"; e seu pèzinho — Alencar raramente se esquece dos pés das mulheres, — "calçado com uma botina de duraque", pisa "a relva ou as fôlhas com tanta delicadeza como se roçara pelo mais fino tapête". Sinhàzinha de sobrado, de casa atapetada, de salão afrancesado de côrte. Sinhàzinha excessivamente dengosa a cujo excesso de delicadeza cor-

tesã o romancista opõe como seu ideal de mulher, como projeção em mulher de sua filosofia de homem identificado com a natureza ou com a paisagem brasileira como filho com sua mãe — a verdadeira Mãe — o desembaraço quase de menino, junto à graça já de mulher, de Alice: uma Alice cujo encanto pelas laranjas, pelos figos e abacates, pelas romãs e goiabas, pelos araçás e pelas uvas, pelas jaboticabas e pelas mangas do vasto pomar da casa-grande, não se contenta em ver tanta fruta gostosa pendurada nas árvores, à espera da mão servil do pajem que venha colhê-las para as fruteiras da mesa patriarcal. Ela própria quer trepar às árvores e colhêr as frutas. E escandaliza as negras mais cortesãs: "Nhanhã, isto são modos? Tomara que sinhá saiba", exclama uma. Outra grita: "Onde já se viu uma menina trepar nas árvores? No Rio de Janeiro só quem faz isso é menina à-toa!" O pajem também intervém: "Eu tiro, nhanhã, diga o que quer, que eu tiro. Uma moça faceira tem seu pajem para servir a ela." E Adélia, tôda sinhá de côrte, repara: "Não trepe, Alice, não é bonito; estraga as mãos e pode romper seu vestido."

Diante do que, Alice se resigna a comer os frutos tirados pelo pajem: "muito menos gostosos" do que colhidos por ela própria, comenta o romancista, interpretando enfàticamente o rompante natipatriarcal e antiburguês da filha do barão desejosa de se aproximar da natureza como filha que se aproximasse da mãe para sugar-lhe o leite ou tirar-lhe os frutos com as próprias mãos. Toma quase como advogado o partido da menina revoltada contra os excessos de feminilidade da criação antes cortesã que rùsticamente patriarcal de

certas meninas sinhás, isto é, finas à moda burguesa embora ainda patriarcal. Contra os excessos de criação senhorial ou escravocrata que fazia de brancos de sobrado e mesmo de casa-grande figuras sobrenaturais a precisarem sempre dos escravos ou dos pretos de senzala para se comunicarem com a natureza, com a paisagem, com as árvores, com as águas, com os animais.

Era precisamente o que fazia Adélia em face das árvores, das plantas e das frutas do pomar da fazenda: comunicava-se com elas através das escravas. O romancista surpreende Adélia num dêsses flagrantes de criatura exagaradamente artificial: "Quando o pajem Martinho lhe trazia alguma goiaba ou figo, ela, segurando-a na pontinha dos dedos enluvados, voltava-se para a mucama:

"— Fará mal, Felícia?

"— Deixe ver, iaiá.

"A Felícia tomava então a fruta, que cheirava e abria ao meio; comendo uma banda dava a outra a Adélia:

"— Pode comer, iaiá! Está muito gostosa."

E' claro que ao indianista de *Iracema* e de *O Guarani* só podiam repugnar êsses excessos de sinhàzinha de salão. Êsses exageros de menina afrancesada com mêdo de tudo que fôsse tropical. O que êle admirava eram as Alices e as Divas que — meninas um tanto meninos, brancas um tanto índias, — sendo de salão, eram também amigas da natureza, da paisagem, das árvores, das cascatas, das águas, dos animais.

Alencar faz de Alice um elogio em que se define, talvez melhor do que em qualquer outro dos seus romances, seu ideal de arte, de vida e de mulher brasileira. Uma arte, uma vida, um tipo de mulher que já se esboçavam, dentro do próprio sistema patriarcal de família rural, embora contrariadas suas expressões mais arrojadas por êsse mesmo sistema. Para Alencar, Alice era "a menina brasileira, a moça criada no seio da família, desde muito cedo habituada à lida doméstica e preparada para ser uma perfeita dona de casa. A baronesa não se preocupara com a educação da filha; mas tal é a fôrça do costume que a moça achou nas tradições e hábitos da casa o molde onde se formou a sua atividade." E encantado com aspectos rurais do sistema patriarcal brasileiro — aquêles em que os excessos de poder do Pai ou Patriarca de casa-grande eram como que corrigidos ou atenuados pela influência das mães — a branca, a índia, a mestiça, a negra e, principalmente, a da Mãe Natureza — Alencar, ainda a propósito de sua querida Alice, repara do tipo de mulher das melhores casas grandes da época — isto é, a primeira metade do século XIX — que "a civilização européia já tinha, é certo, polido êsse tipo nacional, mas não lhe desvanecera a originalidade".

Fiel ao tipo nacional ou brasileiro, Alice juntava às prendas de sala as de dona de casa rural, entendida não só em doces como em galinhas, ovos, vacas de leite. Enquanto Adélia "era o tipo, raro então e hoje muito comum, de certos costumes de importação; era a mocinha de maneiras arrebicadas à francesa, cuidando ùnicamente de modas e do toucador".

Expandindo-se em crítico social, o romancista ao mesmo tempo que retrata, em Alice, as virtudes do sistema patriarcal brasileiro, quando favorecido pelo contacto com a "Mãe Natureza" mais do que com a "Mãe Preta", exalta na moça a revolta do indivíduo desejoso de ser natural contra os abusos ou exageros do sistema social. Principalmente aquêles exageros de artificialização da mulher ou do branco senhoril em pessoa quase separada da natureza, da paisagem ou do meio tropical pela mediação constante do escravo. Alice não crescera assim. Tornara-se querida tanto da pretalhada da senzala como do gado, das ovelhas, das galinhas da fazenda. Crescera tão brasileiramente que, moça feita, seu Natal continuaria o de Menina Jesus e de presépio dos velhos tempos.

Nada de Natal "enluvado e perfumado como um baile de Côrte", pensa ela, já sinhá-moça. E vai adiante: procura restaurar na festa tradicional de família brasileira o que vinha caindo no esquecimento, sob a influência de Natais franceses ou inglêses. Procura restaurar o Natal de confraternização da casa-grande com o terreiro, e, por conseguinte, com a natureza, com a paisagem, com o campo. O que provoca a indignação de Adélia: "prefiro dançar na sala, a machucar os pés no chão duro; assim como acho mais bonita uma ária italiana do que os tais descantes", diz a subeuropeizada Adélia. Alice, porém, não se dá por vencida: "São gostos. O teu deve ser melhor do que o meu, pois vives na Côrte e eu sou apenas uma roceira, porém Mário, que veio de Paris, pensa comigo."

E' como se Alencar, através dessa Alice ao mesmo tempo tradicionalista e modernista, familista e individualista, tivesse se antecipado à tentativa de renovação da cultura brasileira sôbre base ao mesmo tempo modernista e tradicionalista que foi, em nossos dias, o Movimento Regionalista do Recife, ao lado do mais grandioso Modernismo de São Paulo, do qual também uma ala se esforçou pela combinação daqueles contrários. Movimentos que tiveram, evidentemente, em José de Alencar um dos seus melhores precursores. Pois a verdade é que o autor de *Til* a quase todos nós, brasileiros que temos procurado reinterpretar o Brasil, nestes últimos trinta anos, influenciou dêste ou daquele modo. Êle foi para alguns de nós uma espécie de avô distante: dêsses de quem certos jovens se sentem mais próximos do que dos próprios pais. Mário de Andrade, Roquette, Manuel Bandeira, Gastão Cruls, o próprio Oswald de Andrade de Pau Brasil, José Américo de Almeida, José Lins do Rêgo, Cassiano Ricardo, Rachel de Queiroz, estiveram, em seus esforços de renovação literária do Brasil, próximos dêsse um tanto esquecido avô intelectual, ao mesmo tempo que distanciados da geração imediatamente anterior a dêles de romancistas, poetas ou escritores. E Euclides da Cunha em mais de um sentido foi um continuador do autor de *O Sertanejo, O Gaúcho, O Guarani,* cuja influência parece também ter sido considerável sôbre o "brasileirismo" de Sílvio Romero, o sertanejismo de Taunay, o caboclismo de Inglês de Sousa.

Ao escrever, ainda adolescente, em língua inglêsa, a tese universitária sôbre a sociedade patriarcal bra-

sileira no meado do século XIX, em que procurei sugerir que o escravo no Brasil de então era tratado melhor pelo senhor rural que o operário de fábrica na Europa da mesma época, creio ter, inconscientemente, seguido sugestões de um Alencar lido com entusiasmo e até fervor na meninice. Tanto fervor que me lembro de ter colhido então de suas páginas, num caderno quase secreto de garatujas de menino de onze anos, palavras que tinham para mim qualquer coisa de puramente físico e pecaminosamente sensual no seu encanto. Qualquer coisa de fìsicamente encantador para os olhos, para os ouvidos e, de algum modo, para o paladar de um menino sensualmente literário; e não apenas para a sua verde imaginação ou inteligência. De algumas dessas palavras caracterìsticamente alencarianas, ainda hoje me recordo; e as mais sedutoras da minha sensibilidade visual de menino desde os onze anos aliteratado e capaz, um tanto à maneira de Huysmans, de deixar de prestar atenção, num concêrto de grande pianista, à execução da música, fascinado pela apresentação tipográfica do programa do concêrto, foram, mais do que aquelas em que as vogais se sucedem, doces e redondas, inundando-nos os ouvidos como um óleo e como que dissolvendo-se nêles — névoa, aura, níveo, — as animadas por yy e vv, zz e uu, ll e ff, ii e rr — *effluvio, topazio, enflorar, refrangir, electrizar, alumbre, trescalar, aljofrar, fulgor, sylpho, hymeneu, laivo, nupcial, diaphano, zephyro, glycerina, acrysolar, fulvo, pulchro, pulchritude, ogival*. Palavras — estas últimas — que pareciam dançar no papel para deleite único, íntimo, secreto, dos olhos do menino a quem elas se apre-

sentavam angulosas e verdemente moças, ao lado das redondas, gordas, maduras e às vêzes maternal e ternamente moles, como, a despeito do seu significado, ou de acôrdo com êle, *magoa, gemma, mimo, gozo, colo, coxa, sinhá, mingau, maná*. Pois de Alencar pode-se talvez dizer que sem ter pròpriamente feminilizado a língua portuguêsa, ao abrasileirá-la, amaciou-a, quebrando nela excessos de "ãos" e durezas de pronomes sempre autoritária e masculinamente colocados.

Mas voltemos à possível influência de Alencar sôbre aquela tese de adolescente com relação a escravos no Brasil. Relendo agora — só agora — um *O Tronco do Ipê,* há quase quarenta anos abandonado, encontro êste reparo pôsto pelo romancista na bôca de um personagem de sua particular simpatia: "A miséria das classes pobres na Europa é tal que em comparação com elas o escravo do Brasil deve considerar-se abastado." Reparo que deveria ter citado naquela tese, ao lado de depoimentos de viajantes estrangeiros. Reparo que provàvelmente me deixara marcado o inconsciente animando-me à defesa de idéia tão escandalosa para aquêles brasileiros, ao contrário dos ufanistas, habituados a um Brasil quase sempre atrasado com relação à Europa.

Crítico social do Brasil escravocrata e patriarcal do seu tempo, não era Alencar um Maria-vai-com-as-outras que se deixasse dominar por uma sistemática oposição a tudo que fôsse patriarcal, escravocrata e quase feudal na sociedade brasileira de então para só enxergar belezas de organização social e encantos de cultura na Europa triunfalmente burguesa ou nos Esta-

dos Unidos igualmente burgueses nos seus modos nacionais de ser. Seu modernismo não era tanto que extinguisse nêle o equilíbrio critíco e o fechasse a qualquer tradicionalismo; nem tampouco que o fizesse contentar-se com o burguesismo triunfante na Europa e na América inglêsa.

Pode ter sido a seu modo anglófilo. Discípulo de Sir Walter Scott. Cooper talvez deva ser considerado seu exemplo de indianista, mais do que Chateaubriand, de eloqüência paisagística. Mas conservou-se sempre de pés firmes sôbre o chão brasileiro. Não só o chão ideal das selvas, das matas, das florestas, do seu entusiasmo de naturista lírico ou de paisagista romântico para quem a paisagem foi evidentemente refúgio e compensação maternal de dissabores experimentados nos meios urbanos, no interior dos sobrados, nos recintos atapetados da Côrte: também o chão dos terreiros das casas-grandes de engenho, de fazenda, de estância. O barro, o massapê, a terra das fazendas e das chácaras nas quais parece ter sentido ainda mais do que Machado de Assis — um Machado quase irmão de Adélia no seu modo esquivo de pisar na terra sempre que descia de casa à rua ou da sala ao quintal, com cautelas de gato a atravessar chão molhado ou enlameado pela chuva do trópico — um aconchego ou uma intimidade brasileira que quase lhe fugia dos pés quando pisava os tapêtes dos palácios oficiais e das casas requintadamente burguesas da Côrte. Não que não soubesse pisar em tapête: sabia. Tomara chá e não apenas chocolate em pequeno. Mas o mundo de sua predileção sentimental era outro. Sua aspiração, ser escritor autônoma

e telùricamente brasileiro: aspiração grandiosa em que o olhar clínico, e não apenas crítico, do Professor Olívio Montenegro enxergou megalomania. Para ser verdadeiramente telúrico e autônomo de fato, faltou a Alencar, além do ânimo cearense, nêle tão forte, potência artística: a potência de um artista verdadeiramente criador como Vila-Lôbos na música. Alencar quis ser na literatura o que Vila-Lôbos vem sendo na música. Não o conseguiu embora ainda hoje deva ser considerado o único romancista que superou no Brasil o calendário cristão, a história sagrada e a história clássica como fonte de inspiração para nomes de meninos. Por causa de Alencar o Brasil se encheu de Peris, de Iracemas, de Ubirajaras. E a verdade é que sua palavra as vêzes macia, outras vêzes agreste, permitiu-lhe comunicar a flama daquela aspiração a numerosos brasileiros, através de uma das influências mais largas e mais persistentes que já teve no Brasil um escritor leal à sua vocação e fiel à sua condição de intelectual independente. Independente de convenções e de governos, de academias e de institutos. Tanto que nenhum título se grudou ao seu nome: nem mesmo o de Conselheiro.

Do mesmo modo que não se acrescentou ao seu nome, como uma qualificação invariável, a condição de escritor que de inacadêmico passou às vêzes a antiacadêmico; e de brasileiro, a antilusitano. Não me parece que o romantismo em José de Alencar ou em Gonçalves Dias — os verdadeiros iniciadores de uma literatura brasileira sôbre base tropical — tenha se sentido obrigado a ser sistemàticamente antilusista — segundo a receita arbitrária de Gonçalves de Magalhães — para

ser brasileiro no sentido apolítico de exprimir a identificação do homem com a natureza, com a terra, com os valores tropicais da América decisivamente ocupada pela gente lusitana e caracterizada por essa presença. Donde a possibilidade de poderem tais autores ser considerados tão luso-tropicais como foram cronistas como Gabriel Soares, cientistas como Frei Cristóvão de Lisboa, críticos sociais como Antônio Vieira, poetas como Bento Teixeira, Santa Rita Durão, Basílio da Gama e Gregório de Matos, historiadores como Rocha Pitta. Também êles podem ser incluídos entre os tropicalistas menores que, na atividade literária, vêm concorrendo para dar constância à cultura brasileira como cultura lusobrasileira ou, antes, lusotropical.

As "Cartas sôbre a Confederação dos Tamoios", de José de Alencar, recentemente publicadas pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, em sua coleção de textos e documentos, com anotações e introdução do Professor José Aderaldo Castello, são, a êsse respeito, particularmente esclarecedoras. O que José de Alencar reclamava de Gonçalves de Magalhães era principalmente — se bem o interpreto — a ausência, no poema melancòlicamente fracassado como épico brasileiro, do que poderíamos hoje chamar de tropicalismo: um tropicalismo que desse vigor novo à inevitável lusitanidade de forma literária da "Confederação", por mais que, dentro dessa forma convencionalmente portuguêsa, se agitasse um calculado antilusismo político, circunstancial ou de momento.

Na carta primeira, já se mostrava preocupado Alencar com o fato de faltar ao poema de Magalhães

reflexo da luz brasileira ou seja, da luz tropical. Da luz e das côres. No seu modo eloqüente e às vêzes retórico de escrever, exclamava nessa carta vibrantemente crítica o futuro autor de *Iracema*: "Brasil, minha pátria, porque com tantas riquezas que possuis em teu seio, não dás ao gênio de um dos teus filhos todo o reflexo de tua luz e de tua beleza? Porque não lhe dás as côres da tua palheta, a forma graciosa de tuas flores, a harmonia das auras da tarde?" Isto, antes da "civilização" — isto é a civilização européia, carbonífera, industrial, paleotécnica — envolver "a limpidez dessa atmosfera diáfana e pura" — a de um Brasil virginalmente tropical e agreste — no que chama "os turbilhões de fumaça e de vapor", embora — acrescente — irônico — isto talvez fôsse necessário: a luz do Brasil é possível que fôsse demasiadamente "forte" para os olhos que chama "humanos" quando parece que queria referir-se aos olhos não só europeus, como dos europeus desacostumados, como artistas literários, à "intensidade" de luz tropical. Pelo menos é como me parece que deva ser interpretada a ironia com que Alencar primeiro se manifesta sôbre a ausência de "luz" e de "côres" brasileiras, isto é, tropicais, num poema com pretensões a épico nacional como o de Magalhães.

A própria conclusão da primeira carta crítica de Alencar à *Confederação dos Tamoios* é no que insiste: no fato de para êle, crítico, o sol ser astro diferente do que nas cidades isto é, no Brasil mais europeizado daquele tempo — simplesmente acordava "de manhã os preguiçosos". Para êle, Alencar, cada raio de sol era "um ciclo em que a imaginação percorre outros mun-

dos, outras eras remotas e desconhecidas". A apologia do sol como centro de um novo sistema literário ou cultural que fôsse luso nas suas formas principais de expressão mas arrojadamente tropicalista em sua busca de valores extra-europeus. Pois o Brasil — acompanhemos o tropicalista Alencar, agora na sua carta seguida de crítica ao quase nada tropicalista Magalhães — o Brasil, "o filho do sol, com todo o seu brilho e seu luxo oriental", se, em literatura, se limitasse a poemas nacionais como o do mesmo Magalhães, teria que "ceder a palma à América do Norte", exaltada com tanta eloqüência de naturista por Chateaubriand, verificando-se então o que para Alencar era evidentemente um absurdo: o de "as regiões setentrionais" ofuscarem "os raios do meridiano!" Tropicalismo absoluto. Tropicalismo absoluto de quem considerava não só o sol como a lua do Brasil tropical superiores em beleza aos outros sóis e às outras luas: tanto que uma das suas críticas mais ásperas a Magalhães é a que lhe inspira o aparente desdém de Magalhães pela lua brasileira. Pela lua e até pela mulher; pela mulher tropical que, segundo Alencar, Magalhães, num poema nacional como *A Confederação,* estava na obrigação de exaltar sob a forma de uma "Eva indiana". Indiana — isto é, ameríndia — ou caracterìsticamente tropical.

As mulheres do poema de Magalhães, acusa-as Alencar de incaracterísticas a ponto de poderem figurar ao mesmo tempo num poema brasileiro e num romance árabe, chinês ou europeu, tanto podendo estar cobertas de penas de tucano quanto de vestidos franceses de Ma-

dame Barat ou Madame Gudin. A principal só teria de caracterìsticamente brasileiro, isto é, tropical, o nome: Iguaçu. Pois segundo Alencar, Magalhães, na Itália, não achara idéia do que devia ser "a beleza da mulher selvagem e inculta, a beleza criada nos campos...". Donde poder concluir-se que, a seu ver, a literatura que se desenvolvesse no Brasil, como expressão nova de vida e de cultura, devia resultar de vivo e íntimo contacto dos poetas e dos escritores com a natureza, com o campo, com a gente nativa que eram, e são, uma natureza, um campo e uma gente tropicais.

Não que êle advogasse um indianismo exagerado. Não se conformava porém — e aqui, no século XIX, o brasileiro Alencar deu relêvo a uma tradição vinda de Pero Vaz e de Gabriel Soares: portuguêses do século XVI — com o desdém de alguns europeus — no século XIV imitados por vários brasileiros — pelas "raças primitivas" que seriam tôdas "raças decaídas" sem "poesia nem tradições", a cujas línguas faltassem imagens, sendo seus têrmos todos "mal soantes e pouco poéticos". Não se conformava com aquêles que pensavam deverem os brasileiros "ver a natureza do Brasil com os olhos do europeu", exprimí-la com a frase do homem civilizado" e "sentí-la como o indivíduo que vive no doce *confortable*". O que êle desejava era uma literatura, e mais do que isso, uma cultura brasileira, que resultasse de um maior contacto do brasileiro civilizado com a natureza, as gentes e os valores rùsticamente tropicais. Uma cultura luso-tropical. De modo que o tropicalismo de Alencar conformava-se em seus traços principais com o tropicalismo desde o século XVI característico

da atitude de quase todos os portuguêses em contacto mais íntimo com os trópicos.

O que lhe repugnava era a idéia de alguns sofisticados de não ser a natureza brasileira — ou a natureza tropical do Brasil — "bastante rica para criar ela só uma epopéia". Alencar — se bem o interpreto — enxergava nessa atitude simples incapacidade de verem alguns europeus ou subeuropeus valores épicos naqueles elementos de natureza, de vida e de cultura não consagrados ou aristocratizados pelas tradições literárias da Europa. Entretanto, Bernardim de Saint-Pierre soubera "dar poesia a uma coisa que nós consideramos como tão vulgar": a bananeira. Eram tropicalíssimas bananeiras que cresciam perto da choupana de Paulo e Virgínia "abrindo seus leques verdes às auras da tarde". No Brasil, como as bananeiras crescessem "ordinàriamente entre montões de cisco, em qualquer quintal da cidade", ninguém descobria nelas — reparava Alencar — encanto algum, mas sòmente aspectos ridículos. E o próprio Alencar recorda Buffon que, na sua história natural fôra "um poeta" que fizera "um pequeno poema sôbre cada animal, cada ser da criação, ainda mesmo aquêle que nos parecem os mais desprezíveis".

Ora, a Buffon se anteciparam aquêles portuguêses que, como Gabriel Soares, sem serem naturalistas, curvaram-se sôbre minúcias da natureza ou da vida tropical, em áreas ainda desconhecidas por outros europeus para nos deixarem em crônicas, roteiros, tratados, informações sôbre gentes, animais, plantas, águas, paisagens, minerais, que ainda hoje vivem pelo que nelas há de exato, de honesto, de autêntico e, ao mesmo tempo,

de espontâneamente poético. Há "pequenos poemas", do tipo dos que Alencar destaca na história natural de Buffon, em crônicas, roteiros, cartas, notícias que fixam impressões de portuguêses dos séculos XVI e XVII de coisas e gentes por êles surpreendidas em terras tropicais: inclusive no Brasil. Sua atitude tendo sido, de início, a de homens que nessas coisas e nessas gentes descobriram ou enxergaram valores a ser aproveitados e assimilados por europeus, e não desprezados ou esmagados por êles como expressões de culturas em tudo inferiores às européias ou produtos de uma natureza escandalosamente cheia de sol e de côres vivas e com a qual fôsse inconciliável o branco da Europa, explica que até em escritores como, no Brasil, José de Alencar, empenhados em contribuírem para o desenvolvimento de uma literatura brasileira independente da acadêmicamente portuguêsa, tenha se conservado o mesmo espírito, a mesma atitude, quase o mesmo sentido das relações de valores europeus com os tropicais: o sentido que se pode hoje afirmar ser característico de tôda uma cultura luso-tropical.

Santo Antônio de Apipucos (Recife), maio 1951 — julho 1954.